

El ritmo de la apreciación estética como variación ordenada de los cambios en el *Arte como experiencia* de John Dewey

Horacio Héctor Mercáu*

Resumen

Las finalidades de las que Dewey nos habla a lo largo de toda su extensa obra pueden ser analizadas desde tres perspectivas: la primera es el término de una transacción o fines cualitativos; la segunda, el fin-en-perspectiva que es imaginativamente proyectado y deseado, y, tercero, la consumación de una experiencia controlada. La intención de este trabajo es mostrar que para Dewey esta culminación debería ser una obra de arte que entra en la experiencia de aquellos que activamente la comparten y toman parte de la misma. Los fines-en-perspectiva marcan una manera crítica de hacer filosofía, los fines cualitativos se dan en toda transacción de la experiencia, y las consumaciones como obras de arte se desarrollan manifestando un ritmo o continuidad en la experiencia. Una continuidad o variación ordenada que no es otra cosa que una inteligencia que predice lo que será deseable e indeseable en posibilidades futuras y que ingeniosamente idea medios para alcanzar un bien imaginado. Para llevar adelante descripción nos abocaremos a un análisis concienzudo de la obra el *Arte como experiencia* en la cual sienta las bases para comprender que su noción de percepción aporta las vías a través de las cuales el espíritu y la naturaleza se compenetran a través del cuerpo y el comportamiento para producir nuestra increíble experiencia.

Palabras clave: Apreciación – Experiencia – Ritmo

Abstract

The aims of which Dewey speaks to us throughout his extensive work can be analyzed from three perspectives: the first is the completion of a transaction or qualitative purposes; the second, the end-in-perspective that is imaginatively designed and desired, and thirdly, the consummation of a controlled experience. The intent of this paper is to show that for Dewey this culmination should be a work of art that comes into the experience of those who actively share and take part of it. The late-in-perspective marks a critical way of doing philosophy, qualitative purposes are given in any transaction of experience, and completions as works of art manifesting develop a rhythm or continuity of experience. Orderly continuity or change that is nothing but an intelligence that predicts what is desirable and undesirable in future possibilities and means ingeniously idea to achieve a well imagined. To carry out Description we will focus on a thorough analysis of the work of art as experience which lays the foundation for understanding that his notion of perception provides the pathways through which the spirit and nature penetrate through the body and behavior to produce our amazing experience.

Keywords: Appreciation – Experience – Ritmo

El arte como una actividad distintiva culmina en una obra de arte. Una obra de arte no debe identificarse con un producto artístico. Él es físico y potencial, mientras que la obra de arte es activa y se experimenta. El producto artístico es una obra de arte sólo si se ve como la culminación de las transacciones del artista y sólo cuando entra en transacción activa con el observador. Una obra de arte es recreada cada vez que alguien la experimenta estéticamente. En consecuencia, una obra de arte sólo está completa cuando entra en la experiencia de aquellos que activamente la comparten y toman parte de ella.

“A través del arte, el significado de los objetos que de otra manera está mudo, latente, reprimido, se clasifica y se concentra, no con el pensamiento elaborado trabajosamente sobre ellos, ni escapando a un mundo de meras sensaciones, sino por la creación de una nueva experiencia. Algunas veces la expansión y la intensificación se efectúan por medio de [...] algún canto filosófico de la Verdad que halaga nuestra vida diaria” (Dewey, AE, pp. 149-150).

El artista puede crear una experiencia nueva pero lo hace, naturalmente, a través de un medio concreto. Lo que el artista puede decir en el lenguaje del arte está limitado por el medio en el que trabaja. El genio artístico se revela en la capacidad para revestir cualidades sensibles de significado y valor. El material a partir del que se crea una obra de arte incluye los significados, los valores y las emociones extraídas de la experiencia pasada.

“El material del que se compone una obra de arte pertenece al mundo común más bien que al yo, sin embargo, hay autoexpresión en el arte porque el yo asimila ese material, de un modo característico, para devolverlo al mundo público en una forma que constituye un objeto nuevo” (Dewey, AE, p. 121).

Los significados y los valores imbuidos en una obra de arte son expresados más que enunciados. Esta distinción es importante porque aunque el arte tiene significado, confundimos la importancia de este significado si aplicamos al arte criterios aplicables a toda investigación científica. La ciencia enuncia significados y el arte los expresa. Esto no equivale a decir que el arte comunica sino que la comunicación es una *consecuencia* de una obra de arte.

“Como los objetos de arte son expresivos, se hacen comunicativos. Yo no digo que la comunicación a otros sea la intención del artista, pero es una consecuencia de su obra –que en efecto vive solamente en comunicación cuando opera en la experiencia de otros-.” (Dewey, AE, p. 118).

Las artes son *modos de tener experiencias* en los cuales a través del uso imaginativo de un medio, la viveza de la criatura viva es reavivada y a esta viveza se le da un orden vital a través de la forma. Las artes son modos de energía que funcionan como

formas de comunicación. El arte comunica a través de la celebración de las cualidades de la experiencia. El arte comunica porque nos pone al alcance, en unidades claras, las cualidades de la experiencia que experimentamos de manera directa. La manera especial en la que el arte comunica tiene lugar a través de la operación de imaginación. El arte presenta una nueva experiencia.

“[e]l artista trabaja para crear un público con el cual comunicarse. Al cabo, las obras de arte son el único medio de comunicación completa y sin estorbos, entre hombre y hombre, que hay en un mundo lleno de abismos y muros que limitan la comunidad de la experiencia” (Dewey, AE, p. 118).

Como venimos diciendo, para Dewey la tarea principal de la filosofía tiene más que ver con el *significado* que con la verdad, aunque ésta sea de crucial importancia para la filosofía. El tipo de significado por el que se preocupa la filosofía es el significado tal como se expresa en una obra de arte. Una vez más aparece la imaginación para que el filósofo una los significados incompletos y valores que hereda y reconstruya en un todo más coherente y unificado a esos fragmentos desordenados. En consecuencia, los métodos de la filosofía deberían ser científicos y la culminación de la filosofía como actividad debería ser una obra de arte que tiene el poder de enriquecer y vivificar todos los aspectos de la experiencia.

“El hecho de que la ciencia tiende a mostrar que el hombre es una parte de la naturaleza, tiene un efecto favorable más que desfavorable para el arte, cuando su significado intrínseco se comprende y cuando su significado ya no se interpreta en contraste con las creencias que nos vienen del pasado. Porque cuanto más cerca se lleva al hombre del mundo físico, se hace más claro que sus impulsos e ideas son ejecutados por la naturaleza que está dentro de él. La humanidad en sus operaciones vitales ha obrado siempre sobre este principio. La ciencia da a esta acción un apoyo intelectual. El sentido de la relación entre la naturaleza y el hombre ha sido siempre de algún modo el espíritu que actúa en el arte”¹ (Dewey, AE, p. 383).

En definitiva, “la ciencia es un instrumento del arte y para el arte porque es el factor de la inteligencia *en el arte*” (Dewey, EN, p. 300). Todas las actividades inteligentes de los hombres, lo mismo si se expresan en la ciencia, en el arte o en las relaciones sociales, tienen la tarea de convertir los lazos causales, las relaciones de sucesión de la naturaleza, en una conexión de medio-consecuencia, en *significaciones*. Y la terminación de esta tarea se da en el arte; “en el arte todo es común entre los medios y los fines” (Dewey, EN, p. 301). La experiencia tiene inteligencia, siendo ella “la suma total de

¹ El énfasis es mío

impulsos, hábitos, emociones, registros y descubrimientos que *predicen* lo que será deseable e indeseable en posibilidades futuras y que ingeniosamente idea *medios* para alcanzar un bien imaginado” (Dewey, MW, 10, p. 48). Dewey nos propone un giro que va de la relación de causa-efecto a la relación de medio-fin.

“Entonces las consecuencias pertenecen íntegramente a las condiciones que pueden producirlas y estas últimas poseen un carácter que las distingue. La significación de las condiciones causales se transporta a la consecuencia misma, de tal suerte que esta última ya no es un simple fin, un último término de parada o que cierra. Queda destacada en la percepción, distinguida por la eficacia de las condiciones que han entrado en ella. Su valor de realización y consumación resulta mensurable por las subsiguientes realizaciones y frustraciones que contribuye en virtud de los medios causales que la componen” (Dewey, EN, p. 302).

Morris Cohen ha criticado esta concepción de Dewey porque considera que le ha dado demasiada importancia a las consecuencias. Dewey responde a esta cuestión recurriendo al criterio de continuidad en el cual cada una de las partes tiene una función en el continuo. Dewey utiliza la expresión *genético-funcional* para describir lo que es el método propio de la filosofía, el cual está ligado a su concepción del continuo temporal o continuidad.

“Acerca de las consecuencias y sus vinculaciones con el significado y la verificación, he insistido repetidas veces y en forma explícita en el hecho de que no se puede decir cuáles son las consecuencias si no se descubren sus antecedentes, de modo que estos últimos son necesarios y, sin embargo, subordinados en cuanto a la función” (Dewey, LW 14, p. 147).

Dewey estaba buscando pruebas que permitirían salvar los reinos de lo científico y artístico mostrando que ambos dominios de pensamiento tienen esencialmente el problema común de la transformación de energía en ideas. Un biólogo teórico italiano, Eugenio Rignano en 1926, avanzada sobre una tesis respecto al desarrollo biológico y origen de la propiedades intelectuales y el "pensamiento afectivo", es decir, sobre cómo sentimientos humanos apoyan juicios. Eugenio Rignano sugiere que en lo "afectivo" se liberan energías en un proceso de pensamiento. Dewey refiriéndose a Rignano nos dice en "Affective Thought"²:

“Recent advances in some fundamental generalizations regarding biological functions in general and those of the nervous system in particular have made possible a definite conception of continuous development from the lower

² Dewey, John (1926). "Affective Thought" en *Journal of the Barnes Foundation* 2, pp. 3-9. Reeditado en LW 2: 104-110.

functions to the higher. Interestingly enough, this breaking-down of fixed barriers between physiological operations and the far reaches of culture in science and art has also removed the underpinning from beneath the separation of science, art and practical activity from one another. There has long been vague talk about the unity of experience and mental life, to the effect that knowledge, feeling and volition are all manifestations of the same energies, etc.; but there has now been put in our hands the means by which this talk may be made definite and significant”³ (LW 2: 104-105)

Pero asimismo, Dewey encontró argumentos de Rignano muy problemáticas. Aunque Rignano puede haber capturado la esencia de los ritmos biológicos subyacentes en todo creativo crecimiento y expresión estética, Dewey no estaba seguro si Rignano, quien destacó los aspectos recurrentes de los procesos de desarrollo, realmente había formulado una teoría que fuera capaz de explicar los orígenes de experiencias innovadoras.

La percepción estética implica juicios acerca de la geometría de la percepción y el movimiento de los objetos en el espacio y el tiempo que involucran las relaciones complejas entre materia y energía. Los físicos Ernst Mach, Ludwig Boltzmann, y James Clerk Maxwell parecían mucho mejor equipado que Rignano y otros biólogos para resolver la paradoja de la recurrencia, ya que poseían las teorías matemáticas más capaces de ocuparse de este fenómeno. Ante ello, el objetivo de Dewey en el *Arte como experiencia* fue demostrar que la *apreciación estética* implica mucho más que sólo mirar pasivamente obras de arte. El experimentar arte requiere de una activa participación perceptual para descubrir las específicas técnicas de composición y forma artística que se utilizan y evocan una impresión general y sentir del trabajo. Dewey nos dijo que la experiencia consciente se concibe como una relación percibida entre el hacer y el padecer, y ella nos capacita para entender *la conexión que el arte como producción y percepción, y la apreciación como goce, sostienen recíprocamente*. Dewey quería establecer un riguroso estándar para la apreciación estética, exigiendo que el espectador emprenda la recreación de las técnicas y procesos perceptuales a través del cual se crea la obra. Este acto de recreación es:

³ "Los recientes avances en algunas generalizaciones fundamentales con respecto a las funciones biológicas en general y las del sistema nervioso, en particular, han hecho posible una concepción definida de desarrollo continuo de las funciones inferiores a las superiores. Curiosamente, esta ruptura de las barreras fijas entre las operaciones fisiológicas y los confines de la cultura en la ciencia y el arte también ha eliminado el apuntalamiento que sostenía la separación de la ciencia, el arte y la actividad práctica, unas de otras. Ha sido durante mucho tiempo vago hablar acerca de la unidad de la experiencia y de la vida mental, en el sentido de que el conocimiento, el sentimiento y la voluntad son todas manifestaciones de las mismas energías, etc., pero ahora se ha puesto en nuestras manos los medios por los cuales esta charla se puede presentar definida y significativa".

"Para recibir, un contemplador debe crear su propia experiencia. Y esta creación debe incluir relaciones comparables a las que sintió el creador" (Dewey, AE, p. 62).

Dewey considera que este acto de recreación es esencial para el ejercicio del juicio estético y puede ser mejor comprendido volviendo a las raíces de su naturalismo y su fenomenología de la experiencia. Dewey estaba familiarizado con el trabajo del físico y experimentador Ernst Mach, de finales del siglo XIX, quien sostuvo que la percepción humana es única porque nuestra psico-física corporalidad nos hace muy sensibles a la gravedad y a las propiedades geométricas de los fenómenos naturales. Sostuvo que la simetría bilateral de la anatomía humana nos hace extremadamente sensibles a la gravedad, la dirección, la distancia, el movimiento, y la forma. La preferencia por líneas rectas, ángulos rectos y planos de simetría satisfacen la demanda a fin de lograr uniformidad psico-biológica de percepción de la profundidad, la economía de la visión, y la previsibilidad de las expectativas. En consecuencia, rara vez tenemos alguna dificultad en distinguir entre arriba y abajo, por delante y por detrás, derecha e izquierda. Tampoco tenemos con frecuencia impedimento en detectar movimiento o confundir la dirección en la que algo se mueve. También podemos distinguir entre diferentes formas, tamaños, lugares, colores, y la composición de las cosas. El análisis naturalista de Mach de las sensaciones sugirió a Dewey una manera de repudiar el argumento subjetivista de que las obras de arte poseen cualidades inefables, que sólo pueden ser disfrutadas aunque las razones (o significaciones) por las que nos afectan en la forma que lo hacen no pueden ser articuladas.

*"The habitual properties of lines cannot be got rid of even in an experiment that endeavors to isolate the experience of lines from everything else. The properties of objects that lines define and of movements they relate are too deeply embedded. These properties are resonances of a multitude of experiences in which, in our concern with objects, we are not even aware of lines as such. Different lines and different relations of lines have become subconsciously charged with all the values that result from what they have done in our experience in our every contact with the world about us. The expressiveness of lines and space relations in painting cannot be understood upon any other basis"*⁴ (Dewey, LW 10, pp. 106-107).

⁴ "Las propiedades habituales de las líneas no pueden ser deshechas incluso en un experimento que se esfuerza por aislar a la experiencia de las líneas de todo lo demás. Las propiedades de los objetos que definen las líneas y de los movimientos a los que relacionan están demasiado profundamente arraigados. Estas propiedades son las resonancias de una multitud de experiencias en las que, en nuestra preocupación con los objetos, ni siquiera somos conscientes de líneas como tales. Diferentes líneas y diferentes relaciones de líneas han llegado a ser inconscientemente cargadas con todos los valores que resultan de lo que han hecho en nuestra experiencia en cada uno de nuestros contactos con el mundo que nos rodea. La expresividad de las líneas y las relaciones espaciales en la pintura no puede entenderse de ninguna otra forma".

Si bien estos sesgos humanos perceptuales reflejan la singular anatomía neuronal y las características fisiológicas de los seres bípedos con visión estereoscópica, Dewey no cree que estos modos de ver sean invariables. Pueden ser alterados por la experiencia. Y es el arte el que refleja esencialmente la libertad perceptual de la experiencia humana como criaturas físicas que son capaces de seleccionar lo que ven y en relación a cómo lo sienten, y rechazar lo que es irrelevante y comprimir e intensificar lo que es significativo. Al hacerlo, los seres humanos somos capaces de controlar la proporcionalidad entre el campo de visión y el tamaño relativo, forma, peso, y el movimiento de los órganos con los que interactuamos dentro de ese ámbito. Nuestra experiencia de gravedad nos proporciona una base de comparación para juzgar cualidades del arte que admiramos, tales como la sensación de la ingravidez o intemporalidad que se expresa en grandes obras de arte.

"Pueden ser descritos (acciones y reacciones) en la ciencia porque son reducidos a relaciones que difieren sólo matemáticamente, puesto que la ciencia se interesa en lo remoto e idéntico o en las cosas que se repiten como condiciones de la experiencia ordinaria y no con la condición de que la experiencia es por sí misma. Con todo, en la experiencia están infinitamente diversificados y no pueden ser descritos, mientras que en las obras de arte están expresados. Porque el arte es una selección de lo significativo que conlleva el rechazo, por el mismo impulso, de lo que es irrelevante. Por eso lo significativo se comprime e intensifica" (Dewey, AE, p. 234).

Dewey insistió en que una teoría del arte sólo puede formularse si

"[p]uede basarse solamente en la comprensión del papel central de la energía de su interacción, que constituye la oposición junto con la acumulación, la conservación, la suspensión, el intervalo y el movimiento cooperativo hacia el cumplimiento en una experiencia ordenada o rítmica" (Dewey, AE, p. 180).

Una experiencia estética pone en marcha una "interacción de energías" que permite que la energía potencial acumulada involucrada en el proceso creativo pueda ser conservada en forma de una nueva percepción unificada. El intento de conceptualizar la percepción estética en términos de reciprocidad y juego de ritmos energéticos refleja el interés de Dewey en encontrar un lugar para la mente en la naturaleza y la experiencia. En este objetivo se incluían sus continuos esfuerzos para reconciliar la cada vez más divergentes perspectivas mecanicistas y probabilistas que los físicos han aprobado para explicar los fenómenos naturales. Una vez que se realiza esa estética y la ciencia se basa en las capacidades naturales del ser humano, puede verse que los dos ámbitos son esencialmente métodos alternativos de estudiar o caracterizar un mismo fenómeno subyacente. Esto no debe confundirse con un realismo epistemológico, reduccionismo

materialistas, o relativismo. Dewey ha querido explicar que las perspectivas y posturas que adoptemos permiten *representar, expresar*, fenómenos similares y experiencias diferentes, porque nosotros continuamente descubrimos nuevas facetas que poseen características cognitivas, emocionales y /o de significación moral.

Aunque Dewey nunca pesó en forma explícita respecto del debate entre los físicos acerca de la materia, la energía y la entropía, es evidente que Dewey toma de Maxwell elementos para dar cuenta de los fenómenos naturales. Además Dewey cree que estos mismos principios de la materia en movimiento pueden ser aplicados a la percepción humana. La percepción humana implica una reconfiguración dinámica y continua de cómo nuestros cuerpos están situados en el espacio y el tiempo, de tal forma que la energía está siendo constantemente redistribuida para apoyar nuevas perspectivas, al tiempo que mantiene en la memoria la sensación de lo que fue vivido.

Dewey considera que el principio de “variación ordenada” que Maxwell había propuesto para comprender los fenómenos moleculares, se evidenció en el estilo y técnicas de dibujo de Matisse. Matisse interpreta la ley de la pintura como una coordinación de ritmo controlado. Por otro lado, afirmó que “trabajaba sin una teoría” y que abrazaba la libertad fundamental y la indeterminación de la expresión estética. Matisse señaló que los colores y las líneas son fuerzas, y el secreto de la creación se encuentra en el juego y el equilibrio de las fuerzas. Dewey encontró en Matisse lo que realmente se experimenta en los fenómenos de percepción y creación estética a través de los ojos, ideas y gestos de un artista que trabaja. Matisse pone de manifiesto el vínculo fenomenal indisoluble entre la mente y la experiencia que se ha caracterizado tan brillantemente pero en abstracto por Dewey.

En consecuencia, Matisse y Maxwell brindaron a Dewey las pruebas que trató de mantener en la lógica como teoría de la investigación y en la fenomenológica como conexión entre el arte y la ciencia. Sus influencias son innegables en Dewey. Ellas reflejan su concepción del ritmo, como “la variación ordenada de los cambios” (Dewey, AE, p. 174):

“No hay ritmo de ninguna especie, por muy delicado y extensivo que sea, donde las variaciones de pulsación y descanso no ocurran. No obstante, estas variaciones de intensidad no agotan, en ningún ritmo complejo, la totalidad de la cuestión. Sirven para definir variaciones de número, de extensión, de velocidad y de diferencias intrínsecas cualitativas, como matiz, tono, etc. Es decir, las variaciones de intensidad son relativas al asunto directamente experimentado. Cada golpe al diferenciar una parte dentro del todo, se suma a la fuerza anterior, al mismo tiempo que crea una expectación que demanda algo que habrá de venir. No es una variación en un solo aspecto, sino una modulación de todo el penetrante sustratum cualitativo y unificador” (Dewey, AE, pp. 174-175).

Dewey afirmaba que el proceso de la percepción estética encarna las etapas dialécticas en las que se oponen las energías que son equilibradas y ordenadas: "resistencia, acumulación, compresión, conservación, ampliación, liberación y transformación" (Dewey, AE, p. 176). Según Dewey, el esfuerzo realizado para comprender y apreciar una obra de arte adquiere impulso a través de la resistencia. "La resistencia acumula energía; instituye la conservación hasta que la liberación y la expansión se siguen" (Dewey, AE, p. 175). Es como un oponerse energías que se acumulan y se comprimen hasta su liberación en la sensación, para que ocupe un espacio nuevo, cuyo volumen y contorno evoca un sentido totalmente diferente del tiempo y el movimiento de antes.

"El dominio, es cierto, se demuestra cuando se nos somete a limitaciones, y un espacio literalmente infinito dentro del cual actuar significaría una dispersión completa, pero las limitaciones deben tener una relación definida con el poder; implican una elección cooperativa y no pueden ser impuestas. Las obras de arte expresan el espacio como oportunidad para el movimiento y la acción. Es una cuestión de proporciones sentidas cualitativamente. Una oda lírica puede tenerlo, y a una supuesta epopeya puede faltarle" (Dewey, AE, p. 236)

La energía es conservada y transformada, Dewey explicó que "hay en el momento de la inversión un intervalo, una pausa, un descanso que define la interacción de las energías opuestas y las hace perceptibles. La pausa tiene un equilibrio o simetría de fuerzas antagónicas" (Dewey, AE, p. 175) Durante esta fase de inhibición, es cuando el juicio es retenido, la mente recoge los recursos de la memoria y selecciona aquellas imágenes, observaciones y experiencias con los que mejor captura el tono emocional provocado por la percepción. A través de este proceso recursivo de clarificación emocional, una "conservación acumulativa" de energía es liberada y nos impulsa hacia delante, a la consumación, preservando la energía potencial de la experiencia para responder a posibles contingencias futuras.

"La recurrencia estética es la de las relaciones que se suman y conducen hacia delante. Las unidades materiales recurrentes como tales atraen la atención a sí mismas como partes aisladas y, por tanto, alejan del todo. En consecuencia, aminoran el efecto estético. Las relaciones recurrentes sirven para definir y delimitar las partes, dándoles una individualidad propia, pero también conectan; las entidades individuales a quienes señala el ritmo demandan, a causa de las relaciones, asociación e interacción con otras entidades. Así las partes sirven vitalmente en la construcción de un todo expandido" (Dewey, AE, pp. 187-188)

Dewey reconoció en el *Arte como experiencia* que no hay ningún ritmo sin recursión. Lo hizo en un lenguaje que corre paralelo al de Maxwell. Dewey sugirió esto porque los procesos perceptuales son dinámicos, no redundantes.

“[l]a recurrencia estética es vital, fisiológica, funcional. Más que los elementos, recurren las relaciones, y recurren en diferentes contextos y con diferentes consecuencias de manera que cada recurrencia es tan nueva como un recuerdo. Al satisfacer una expectación despertada, instituye también un nuevo anhelo, incita una curiosidad fresca, establece una propensión cambiante. La perfección de la integración de estos dos vectores, opuestos en la concepción abstracta, en un mismo medio, en vez de usar un ardid para despertar la energía y otro para hacerla descansar, da la medida de la maestría de la producción y la percepción. Una investigación científica bien conducida descubre al probar y prueba al explorar; lo hace en virtud de un método que combina ambas funciones” (Dewey, AE, p. 191)

Visto de esta forma, los ritmos de la estética pueden entenderse como una dinámica *relacional*, como los procesos de transformación de la energía para lograr nuevas experiencias. Dewey nos dice que incluso las ecuaciones de los matemáticos evidencian que la variación se desea en medio del máximo de repetición, ya que expresan equivalencias y no identidades exactas. Dewey ofreció como prueba de esta afirmación una anécdota de Maxwell:

“Se dice que Clerk-Maxwell introdujo una vez un símbolo a fin de hacer simétrica una ecuación física y que sólo más tarde los resultados experimentales dieron al símbolo su significado” (Dewey, AE, p. 224)

Según Dewey el arte sintetizó este proceso de reconstrucción de los elementos cualitativos de una creación estética, tales como color, línea, forma, profundidad, y la simetría, y que existen potencialidades como algo abstracto. Estas cualidades estéticas adquieren su *significado* sólo después de que el artista emplea sus recuerdos, sentimientos o experiencias para *expresar*. Henri Matisse habilitó a Dewey a observar detenidamente cómo técnicas post-impresionista transforman el azar y las energías discordantes de cada trazo en una escena sobre lienzo que manifiesta un orden rítmico y variación. Al hacerlo, Dewey afirmó que no sólo la mente y el cuerpo se unen para medir la liberación de energía posible (es decir, a través de escala, la perspectiva, el equilibrio, y así sucesivamente), pero que la gama posible de la experiencia humana se extiende indefinidamente.

Conclusión

Para Dewey había oportunidades extraordinarias a finales del decenio de 1920 y comienzos de 1930 para vislumbrar cómo la percepción aporta las vías a través de las cuales el espíritu y la naturaleza se compenetran a través del cuerpo y el comportamiento para producir nuestra increíble experiencia y conocimiento del mundo. Durante este

período hubo un cambio en las perspectivas estéticas y el mundo de la física teórica fue pasando por un período similar de conmoción y de reconstrucción. Su mecanismo de relojería con la previsibilidad del universo Newtoniano fue profundamente cuestionado por el mundo probabilista de moléculas de Maxwell y la teoría de la relatividad de Einstein, quien sugirió la posibilidad de una nueva teoría de unificación. Pero la mecánica de Einstein pronto amenazó el sueño de una teoría unificacionista. Jane Dewey trabajó con Niels Bohr y Werner Heisenberg durante el período en que los principios de la mecánica cuántica fueron formulados. Ante esto, John Dewey, observó detenidamente cómo los físicos interpretaron el fenómeno de la incertidumbre. A diferencia de Einstein, Dewey no considera que este hecho haya socavado la posibilidad de unificación. Dewey considera que la fundamental indeterminación de la materia que Heisenberg propuso, y que después impresionistas como Matisse expresaron a través de sus pinturas, apoya su suposición de que la mente y la naturaleza se integraron a través de la experiencia. Dewey afirmaba que las fenomenales propiedades de la materia y la energía pueden ser conocidas experimentalmente, aunque su exacta posición física en el espacio es indeterminada y pasa por un proceso continuo de los desplazamientos y la transformación con el tiempo. Dewey cree que el mundo real en que vivimos, el mundo que se extiende continuamente en el espacio y el tiempo, y que nos permite poseer un sentido de su identidad, alberga muchos otros mundos posibles de la experiencia humana, cuya realización depende, en parte, de la inventiva de nuestras mentes y de la eficacia de nuestras conciencias.

Considerar a Dewey como filósofo naturalista nos permite evaluar y poner su contribución en perspectiva contemporánea. A diferencia de las críticas formuladas contra el pragmatismo de Dewey durante su apogeo, las estrategias retóricas montadas por algunos intérpretes contemporáneos respaldan, en lugar de condenar, las implicaciones culturales del pragmatismo, incluso su base científica. Esto ha contribuido a la negligencia de la relación entre lógica y la ciencia que Dewey considera fundamental para la relación entre la mente y la investigación. Afortunadamente, se han producido últimamente esfuerzos por reinstaurar el intento de Dewey de naturalizar a la ciencia y a la tecnología mediante la demostración de que la inclinación a forjar instrumentos filosóficos como instrumentos de investigación se basa en la evolución humana y la demanda para hacer un pensamiento productivo. Este es un hecho alentador que permite recuperar los capítulos perdidos del naturalismo de Dewey, su filosofía de la mente, y su teoría de investigación y así reconstruir una comprensión más integrada de su obra en su conjunto.

Dewey llevó su filosofía hacia el arte naturalista, tratando de explicar allí los orígenes de la mente y de la percepción. En consecuencia, intentó demostrar que el crecimiento del cerebro y el comportamiento no están predeterminados, sino que interactúan mutuamente y se desarrollan a través de la experiencia. Sus estudios indican que la capacidad del gesto, de caminar, de hablar, de recordar y de anticipar el futuro no supone una excelente narración de discursivos. En su lugar estas habilidades implican superar las limitaciones de la gravedad, expresar con precisión las necesidades, el

desarrollo de la capacidad de atención conjunta, comunicar de manera eficaz e interpretar las intenciones, y anticiparse a las acciones y necesidades de los demás. Estos descubrimientos allanaron el camino para el resurgimiento de investigación neurocientífica en el desarrollo cognitivo, y que ha revolucionado nuestro entendimiento de las extraordinarias capacidades de los niños a aprender de la experiencia. Los recientes avances en neurociencia apoyan a la creencia de Dewey de que la mente, el cerebro y el comportamiento se integran a través de la experiencia. Por esta razón, la posibilidad de restablecer el naturalismo de Dewey al lugar que le corresponde en el centro de las preocupaciones del pragmatismo se ve mejor que nunca. La revolución en la neurociencia, el estudio de la mente y la conciencia es su reincorporación en la filosofía, como las que se encuentran en las ciencias cognitivas, manifiesta la importancia de la experiencia en el desarrollo del cerebro y el comportamiento.

Referencias Bibliográficas

DEWEY, John; Boydston, Jo Ann (ed.). *The collected works, 1882-1953*. Carbondale: Southern Illinois University Press.

The Collected Works of John Dewey 1882-1953, comprende tres partes:

The Early Works of John Dewey, 1882-1898: 5 vols, 1969-1972. (En siglas, *EW*)

The Middle Works of John Dewey, 1899-1924: 15 vols, 1976-1983. (En siglas, *MW*)

Later Works of John Dewey, 1925-1953: 17 vols, 1981-1991. (En siglas, *LW*)

Para el presente trabajo se ha consultado: *Edición Electrónica The Collected Works of John Dewey 1882-1953* en CD-ROM, publicado por Intellect in its Past Masters Collection.

DEWEY, John (1948). *La experiencia y la naturaleza* (Traducción de José Gaos). México, Fondo de Cultura Económica. (En siglas *EN*).

----- (2008). *El arte como experiencia* (Traducción y prólogo de Jordi Claramonte) Barcelona: Paidós. (En siglas *AE*).

* * *

* **Horacio Héctor Mercáu**: Doctor en Filosofía. Docente e investigador. Universidad Nacional de La Plata. [E-mail: horacio.mercau@gmail.com].